

Paisaje sonoro y poéticas en el cine argentino actual

El tratamiento de la banda de sonido en el cine de Martel, Burman, Acuña y Llinás

**Amparo Rocha Alonso
UBA (Comunicación-
Artes), IUNA, UNICEN**

Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ezequiel Acuña y Mariano Llinás

- ❑ **Directores considerados por la crítica como integrantes de un movimiento de renovación del cine argentino (Nuevo Cine Argentino, NCA) que se inició a fines de los años noventa**
- ❑ **Sus poéticas difieren, pero comparten algunos rasgos en cuanto a modalidades de producción y estilo**

El NCA

- ❑ Encaró producciones independientes
- ❑ Encontró un metadiscurso crítico que lo ha acompañado, dándole sustento teórico.
- ❑ A nivel discursivo, reaccionó contra ciertos clichés del cine argentino “de industria”: tendencia al énfasis y a la retórica audiovisual y verbal, costumbrismo, didactismo, uso alegórico del relato.

En cuanto al sonido, el NCA

- ❑ Dedicar especial esfuerzo para mejorar su calidad de toma
- ❑ Trabaja con criterios más cercanos al del cine independiente: efecto de directo, acento en el espesor sonoro, uso muy medido de la música

Corpus considerado

Lucrecia Martel:

La ciénaga (2001)

La niña santa (2004)

La mujer sin cabeza (2008)

Daniel Burman:

Esperando al mesías (2000)

El abrazo partido (2003)

Derecho de familia (2005)



Corpus considerado

Ezequiel Acuña:

Nadar solo (2003)

Como un avión estrellado (2005)

Excursiones (2009)

Mariano Llinás:

Balnearios (2002)

Historias Extraordinarias (2008)



Amparo Rocha Alonso UBA, Comunicación-Artes

Lucrecia Martel



Lucrecia Martel ofrece universos cerrados e historias perturbadoras a partir de una mirada muy personal en la que pesa su biografía (crianza en Salta en una familia grande de clase media, relatos de pueblo contados por la abuela)

Lucrecia Martel

- ❑ Su mundo cinematográfico es seductor por su relativa autonomía en relación con otras narraciones argentinas contemporáneas
- ❑ Sus filmes manifiestan una mirada femenina que devela sistemas de relaciones privadas entramadas con otras sociales, de mando, jerarquía y sumisión

En sus filmes encontramos recurrentemente

- ❑ **Cuerpos en contacto casi promiscuo. Despertar sexual, ambigüedad**
- ❑ **Presencia constante de agua como elemento primordial: da vida pero puede tornarse ominosa**
- ❑ **Relaciones de poder entre dueños y siervos (las “chinas ladronas, sucias, que se embarazan”, la cantidad de personal de servicio que está en segundo plano, dando espesor social a la anécdota)**

Martel

- ❑ **Una religiosidad popular a menudo mediatizada**
- ❑ **Relaciones familiares que protegen y dañan a la vez**
- ❑ **Situaciones y espacios clausurados**
- ❑ **El accidente como sinsentido**

El tratamiento de la banda sonora contribuye

- ❑ a generar efectos de sentido casi documentales (la tele y su sonido) a la vez que crea una atmósfera singular, de universo poético. Según la propia directora, la narración oral -en especial los tonos con que su abuela relataba historias aterradoras- y el rezo, la letanía en voz alta, son los modelos que la llevaron a recrear en sus películas esos climas.

El tratamiento de la banda sonora contribuye

- ❑ a acentuar la materialidad sonora (vasos que se rompen, reposeras que se arrastran al comienzo de La ciénaga, voz destemplada de Graciela Borges, ruido de naturaleza a la siesta, chicos jugando en el monte en La ciénaga y La mujer sin cabeza, los susurros y las voces en segundo plano, etc.)

La niña santa



- ❑ Gira sobre el *oír* y el *escuchar*, tanto sonidos interiores como llamados divinos
- ❑ En el film habría dos lógicas que se enfrentan: la de la vista, patriarcal, que objetiva y transforma a la mujer en objeto de deseo, y la del oído, primaria, femenina, envolvente, la de la niña santa, que desea y va a cumplir el llamado divino incluso yendo más allá de la ley religiosa (Aguilar, 2010: 97-105).

La música (Martel)

- ❑ Escasa, aparece como intra y extradiegética
- ❑ Pocos temas musicales que salpican sus relatos como entidades autónomas, aún cuando formen parte de la historia. Las zambas de Jorge Cafrune, las canciones “Cara de gitana”, “Mamy blue” remiten a su propia biografía, a músicas oídas en su infancia y que reenvían a sí misma, como marca personal, a la vez que son hermosamente extrañas a los acontecimientos.

Martel

- El cine de Martel busca la participación dionisiaca en el sonido y en lo táctil, más que la contemplación objetivadora de las imágenes. El sonido, los cuerpos y el agua implican participación, confusión, indiferenciación, desmesura. Esas historias plenas contacto reeditan el espíritu trágico, del constante dolor y del placer en el dolor.

El cine de Daniel Burman



- se plantaría en un lugar intermedio entre las propuestas más herméticas del NCA y el cine de entretenimiento: la voz en off del protagonista y la música, que comenta entre acciones y por debajo de ellas, pero muy pocas veces *sobre* ellas, se detienen en el punto justo en que el espectador puede reír y emocionarse, pero con mesura

Burman

- ❑ **La narración, de matriz muy literaria y a la vez muy cinematográfica (en el uso, y abuso de la cámara en mano y otros recursos) sostiene siempre una distancia consigo misma. La que puede mantener a su vez el espectador**

Burman

- ❑ La música, de resonancias piazzoleana y *klezmer* sitúa las historias en el cruce identitario que es el eje temático de las historias



El mundo de Ezequiel Acuña

- ❑ **está hecho de adolescentes de clase media que dialogan o se sumen en silencio perezoso.**
- ❑ **Historias en las que parece no pasar nada, aunque en ellas gravitan la ausencia y la muerte**



Acuña

- ❑ Los personaje hacen música, lo que aquí significa alguna especie de rock. Ensayan y concurren a pequeños recitales, portan instrumentos y remeras con caras de cantantes, echan al bajista “por faltar”.
- ❑ Algunos personajes y bandas corresponden a la vida real, con lo que se confunde ficción y realidad
- ❑ La música es tema, y también poesía. Los segmentos en que aparece una canción de algún grupo alternativo cercano al propio director se tornan clips insertados, aunque sin la edición alocada propia de la estética del videoclip.

Acuña

- ❑ Continuadoras del cine de Rejtman, según los propios dichos del director, sus películas se alejan sin embargo del espíritu distanciado de aquel, para conquistar un matiz elegíaco, a lo que contribuye fuertemente la música

Mariano Llinás



- ❑ A diferencia de los casos anteriores, el universo narrativo de Llinás se dispara hacia la fantasía y el género de aventuras, volviendo exótico un territorio familiar como la provincia de Buenos Aires.
- ❑ En *Historias Extraordinarias* la crítica destacó el riesgo de la apuesta estética: cuatro horas de cine sostenidas en una voz narrativa en off

Historias Extraordinarias

- ❑ una voz que no cesa, que se adelanta a la imagen, que interpela al espectador y comenta. Un lugar enunciativo imposible: tradicional como en las mejores novelas de aventuras, literario ciento por ciento, pero cinematográfico: habla de lo que está viendo, o de lo que va a ver el espectador, no sabe todo, como el que está en la platea, pero por momentos sí sabe.
- ❑ una película sostenida en tres voces (tres tonos, tres colores) y en las palabras que van enhebrando historias como las cuentas de un collar

Historias Extraordinarias

- **Imágenes y sonidos también asumen su protagonismo, como en la secuencia del león, en que el misterio de su aparición reposa por entero en la densidad sonora que rodea al protagonista.**



Llinás

- ❑ Ya en *Balnearios*, documental apócrifo que prefigura *Historias Extraordinarias*, Llinás había trabajado con el compositor Gabriel Chwojnik, con quien compuso una *chanson* francesa. Idéntico procedimiento lleva a cabo en HE para pergeñar una canción de camaradería bélica. También en la música se advierte la indecisión entre ficción y realidad que es un sello de su cine

Conclusiones



- En los filmes analizados se acentúa la cualidad material del sonido, especialmente en voces, sonido ambiente y hasta en la música interna a la historia y por ello mismo cercana a su fuente sonora. Esta tendencia es correlativa a la que se da en una porción importante de la plástica contemporánea, en la que se trata con materiales corporales (tejidos, fluidos) y otros de variadas procedencias, en la línea del *collage*.
- Lo sonoro se trabaja con efectos cercanos al del cine documental, lo cual sincroniza con ciertos procedimientos en la imagen: cámara en mano, cámara fija, montaje discontinuo, también ligados al efecto documentalizante.

Conclusiones

- **En ciertos casos (Martel, Rejtman, Burman) el abordaje de los diversos niveles sonoros: voces, ambiente, música, parece apuntar a poéticas de corte autobiográfico que tienden a sintetizar fragmentos identitarios. Se advierte, también, el recurso al género canción, que suspende el relato en momentos de un registro más poético (Martel, Acuña) y de vuelta a un pasado cercano (Cafrune, Roberto Carlos en HE).**
- **Como rasgo de época puede señalarse, asimismo, la mediatización de los elementos sonoros y audiovisuales mediante diversos dispositivos tecnológicos que se ven o se sugieren en pantalla tales como televisores, radios, parlantes, auriculares, lo cual implica una superficie sonora de capas superpuestas y fragmentarias.**

Conclusiones

- **Finalmente, entendemos que estas características propias de la banda de sonido de las películas abordadas corresponden a un corpus más vasto, el del cine contemporáneo de raigambre independiente.**

Bibliografía

- **Aguilar, G.** (2010): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- **Amatriain, I. y Otros** (2009): *Una década de Nuevo Cine Argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS.
- **Chion, M.** (2008, 1990): *La audiovisión*, Buenos Aires, Paidós.
- **Choi, D.** (2009): *Transiciones del cine. De lo Moderno a lo Contemporáneo*, Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- **Fernández, J.L.** (2008): “Acumulación y transformación en el surgimiento de los medios de sonido”, en *LIS Letra Imagen Sonido. Ciudad Mediatizada*, Buenos Aires, Año 1, N° 1, marzo-junio 2008.
- **Nichols, B.** (1997): *La representación de la realidad*. Barcelona. Paidós.
- **Nietzsche, F.** (2003): *El origen de la Tragedia*. Buenos Aires. Andrómeda.